



Emblèmes mallarméens de l'hybridité: "Silence au raisonneur"

Laurent Mattiussi

► To cite this version:

Laurent Mattiussi. Emblèmes mallarméens de l'hybridité: "Silence au raisonneur". Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraire, 1998, 114, pp.141-159. hal-00881793v2

HAL Id: hal-00881793

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-00881793v2>

Submitted on 12 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Poétique n° 114
Laurent Mattiussi
Université Jean-Moulin Lyon 3
Faculté des lettres et civilisations
laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

Emblèmes mallarméens de l'hybridité : « Silence au raisonneur »

Laurent MATTIUSSI
Université du Littoral

Divers êtres fabuleux, hybrides, paraissent dans la poésie et les écrits en prose de Mallarmé. L'après-midi d'un faune évoque la création poétique à travers une figure métaphorique d'artiste, composée d'humanité et d'une touche d'animalité caprine, homme pour une grande part, pour partie bouc. La personne de Manet entremêle ces mêmes éléments quand Mallarmé décèle en ce parangon du grand peintre « une ingénuité virile de chèvre-pied ». Cette rencontre n'a rien de fortuit. Le faune se compare aux « lys » pour ce qui est de « l'ingénuité » : en cette qualité, qui se retrouve chez Manet, son double, il faut lire à la fois l'innocence, un rapport de proximité, voire d'immédiateté avec la nature, et l'esprit créateur, l'ingenium, que l'étymologie réveille dans le mot « ingénuité ». Le génie, poète ou peintre, est lilial, ingénu et ingénieux. En tant que créateur il est une figure hybride, à l'instar de Maupassant évoqué lui aussi, « faune inné »¹, sous les traits de l'humanité caprine et virgine.

L'hybride est un cas particulier de symbole, selon l'étymologie du terme : la réunion de ce qui a été séparé. Certaines figures fabuleuses ou mythiques de l'antiquité sont symboliques en tant qu'hybrides : sphinx, chimère — assemblage d'éléments empruntés au lion, à la chèvre et au serpent —, sirène — femme-oiseau ou plus habituellement femme-poisson —, faune, héros — mixte d'humanité et de divinité, issu de l'union d'un dieu ou d'une déesse avec un être mortel. Hormis la première, Mallarmé revivifie ces figures comme gardiennes du « seuil entre veille et sommeil, où sphinx et chimères se tiennent les yeux grand ouverts et où il y a toujours des murmures et des chuchotements, the threshold, between sleeping and waking, where Sphinxes and Chimeras sit open-eyed and where there are always murmurings and whisperings »². Les emblèmes de l'hybridité désignent un point de jonction, un lieu de passage entre des réalités ou des états dont il est malaisé de penser les rapports et plus encore l'union : la nature et l'artifice — le faune, figure de l'artiste, participe par son aspect animal de ce qu'il tente de dire : la nature —, le dehors et le dedans, l'instinct et la raison, le terrestre et le divin — le héros participe à la fois du mortel et de l'immortel.

Les emblèmes mallarméens de l'hybridité désignent une opposition indépassable pour la raison en donnant à voir une forme composée; ils esquissent un mouvement discret de réconciliation, la contradiction restât-elle irréductible au discours rationnel. Ils suggèrent qu'il n'y a pas de synthèse définitive possible³. Lieu imaginaire d'une rencontre en un point inassignable, seulement indiqué, ils réalisent un « hymen » où deux états se rejoignent et se conjoignent mais conservent leur distinction, aspirent à l'unité tout en restant deux. Leur langage est un cas particulier du mode de signifier propre au mythe :

Entre les termes mêmes qu'il distingue ou qu'il oppose dans son armature catégorielle, il ménage dans le déroulement narratif et dans le découpage des champs sémantiques, des passages, des glissements, des tensions, des oscillations, comme si les termes tout en s'excluant s'impliquaient aussi d'une certaine façon. Le mythe met donc en jeu une forme de logique qu'on peut appeler, en contraste avec la logique de non-contradiction des philosophes, une logique de l'ambigu, de l'équivoque, de la polarité [...], une logique qui ne serait pas celle de la binarité, du oui ou non, une logique autre que la logique du *logos*.⁴

De même, une figure emblématique, silencieuse en tant que structure *synthétique* — à l'inverse du discours analytique — mais *hybride*, désigne à l'attention la difficulté d'un mariage entre des réalités divergentes et indique la possibilité d'un point de rencontre sans résoudre la contradiction ni même en définir les termes.

Yeats associe sphinx et chimères aux paroles prononcées à mi-voix, comme si ces figures étaient liées à la nécessité du silence : les emblèmes de l'hybridité ne dévoileront leurs secrets qu'à demi, dans un clair-obscur, avec cette retenue que Mallarmé appelle « la réserve du Discours »⁵. La présence de figures hybrides dans les *Poésies* et les *Divagations* renvoie à la conception tacite d'une forme particulière de la parole qui refuse à la pensée rationnelle le pouvoir de tout appréhender et au discours qu'elle fonde celui de tout traduire sans rien trahir, qui laisse place à des formes d'expression s'adressant plus directement à l'imagination. Mallarmé suggère que le poète n'est pas un discoureur : c'est un « chanteur » et un « rêveur ». La poésie est une approche musicale et non conceptuelle du monde; elle tente de signifier grâce à des moyens analogues à ceux, non discursifs, de la fable et du mythe. Nietzsche, à la même époque que Mallarmé, oppose ensemble dans *La naissance de la tragédie* mythe, musique et poésie au discours rationnel. *Fabula* et *muthos*, en leur sens premier, ressortissent à la parole. Ils n'en imposent pas moins « silence au raisonneur »⁶ car ils excluent de leurs récits détails et explications, ils dessinent héros et situations à grands traits stylisés, recourent au stéréotype, forme d'abréviation qui élimine le foisonnement des caractéristiques singulières, à des figures, symboles ou emblèmes, qui signifient obliquement. Les figures hybrides empruntées par Mallarmé à la légende et au mythe éludent les développements analytiques, récusent la logique du tiers exclu et du dépassement dialectique. Le mythe commence où la raison s'arrête. Visant la figuration symbolique de ce qui déborde le concept, il en appelle à l'intuition contre la pensée discursive gouvernée par le principe de non-contradiction. Par sa concision et sa concentration, par sa « valeur allusive »⁷, il participe du silence; il exige une

économie draconienne du discours, qui s'efface pour laisser place à un mode d'appréhension plus synthétique et plus immédiat. Ainsi la poétique de l'hybridité est-elle liée chez Mallarmé à une rhétorique du silence ou du moins du demi-mot, à un mode d'expression qui récuse le discours analytique au profit d'emblèmes évasifs, propres à suggérer sans expliciter.

La transposition faunesque du monde dans le ciel de l'imaginaire

Aux « bords siciliens d'un calme marécage », à la frontière de la terre et de l'eau, du sec et de l'humide, le faune se demande s'il n'a pas rêvé : « Aimai-je un rêve ? »⁸ La Sicile est une île, un lieu double, hybride, à la fois terrestre et marin. Le marécage est un lieu amphibie, amphibigu, dirait Ponge⁹. À l'heure brûlante de l'assoupissement¹⁰, le faune se trouve au seuil de la veille et du sommeil. Ainsi le poème tout entier, comme sa figure centrale, fait-il signe. Il désigne le lieu de la dualité et de la rencontre des opposés, le lieu, en particulier, d'une réconciliation possible entre l'homme et la nature, d'une part, d'autre part, entre l'homme et ce ciel qui est chez Mallarmé celui de l'imaginaire et où retourne, selon les vers 20-22, le « souffle artificiel de l'inspiration ». Le faune, croisement d'homme et d'animal, est un équivalent du satyre, compagnon de Pan, le dieu de la nature. Le héros de Mallarmé joue d'ailleurs de la flûte de Pan, la syrinx. Démon, semi-divinité comme les nymphes qu'il poursuit, il est fait à l'image du dieu, il n'est pas seulement mi-homme, mi-animal mais aussi mi-homme, mi-dieu. En lui se croisent donc animalité, humanité et divinité. En lui la nature, sous les espèces de l'animalité, se surélève métaphoriquement par l'humanité jusqu'à la divinité. À propos d'un poète qu'il tient pour un musicien authentique, Mallarmé écrit en 1892 : « *La divine transposition*, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, *va du fait à l'idéal* », de la nature au ciel. Le faune soufflant dans sa flûte apparaît ainsi comme une synthèse imaginaire du poète en ses aspects essentiels. Il est l'être à travers lequel la nature, simplifiée par la musique, se prolonge en une transposition idéale, transparente, et resplendit dans l'ingénuité d'une création nouvelle. Le faune, où se croisent la nature et l'art, la réalité et le rêve, l'horizontalité de l'humain et la verticalité d'un divin désignant une transcendance tout intérieure, est un seuil, le lieu mythique d'un passage. Il circonscrit l'espace où s'opère une transition de la nature au « ciel métaphorique »¹¹ du rêve, à travers la parole humaine articulée en mélodie. Un aspect capital de l'esthétique mallarméenne parle silencieusement dans cette façon indirecte qu'a le poème d'indiquer des conjonctions et des transports.

L'écriture vise « la nature » ou « le monde », non pas pour les imiter mais pour en « saisir les rapports », pour déceler les analogies perceptibles entre les choses, entre ces dernières et l'intériorité humaine, de façon à célébrer le mariage de l'homme et de la nature. Mallarmé précise : « Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence : y éveillant, pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections. » Écrire, c'est « comparer », découvrir ou instaurer des équivalences, inscrire dans un réseau de « correspondances », d'« équations », tout ce qui est, pour l'homme, au dedans comme au dehors. Ainsi le poète, l'artiste en général, partent-ils de ce qui s'offre à la vue, des « aspects » du monde, recherchant en eux des structures communes susceptibles par surcroît de s'apparenter aux structures

fondamentales de l'être humain. Mallarmé évoque « leur nombre » car ces structures sont en quantité limitée : il « n'existe [...] rien qu'un compte exact de purs motifs rythmiques de l'être [...] : il me plaît de les partout déchiffrer. »¹² Cette remarque, qui s'applique à « l'être » humain peut se généraliser à l'ensemble du monde. Mallarmé voit la danseuse comme « une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc. » La danseuse incarne à la fois une dimension de l'humanité et un objet naturel, la fleur, qui se trouve offrir une image de ce que nous sommes. Ainsi, au « répertoire [...] de l'Idéal », c'est-à-dire de l'imaginaire, en l'homme répond devant lui le « répertoire de la nature et du ciel »¹³. Le portrait de l'artiste en faune est un moyen emblématique de signifier cette connivence intime avec une réalité naturelle dont, comme chèvre-pied, il porte en lui-même une marque à titre d'attribut essentiel. L'art s'instaure d'emblée dans un rapport privilégié entre un dehors qui fait signe, qui est déjà un « Théâtre »¹⁴ et la « négligence » d'un spectateur, d'un « lecteur d'horizon » qui s'ingénie à « l'interprétation », au déchiffrement de ce qu'il voit, dans une attitude de réceptivité, une « recherche assoupie d'imaginaires ou de symboles », une rêverie interdisant l'intervention active de la réflexion, une rêverie qui impose « silence au raisonneur », en ce point, sur ce « seuil entre veille et sommeil » qu'évoque Yeats et que gardent les figures hybrides. Alors l'imagination se fait elle-même théâtre, scène où s'institue un « décor », selon ce que doit désormais tenter la poésie : « entr'ouvrir la scène intérieure » pour donner « une idéale représentation » dans ce « théâtre, inhérent à l'esprit », que « quiconque d'un œil certain regarda la nature [...] porte avec soi »¹⁵. À travers l'opération fictive de l'art, l'intériorité et le monde extérieur se font scènes, l'homme et la nature passent ensemble dans le domaine de l'art.

Dans la fiction, le théâtre intérieur devient le pur reflet du théâtre extérieur et *vice versa*. *Igitur* rend cette réciprocité sensible grâce à la figure hybride de la chimère : « une antique idée se mire telle à la clarté de la chimère en laquelle a agonisé son rêve ». On ne sait ce que ce passage désigne exactement par « la chimère ». Dans la première scolie, il s'agit de « la glace chimérique »¹⁶, entendons à la fois la glace ornée de chimères et la glace comme lieu de l'imaginaire, où la réalité se dissout et acquiert la transparence du rêve. Quoi qu'il en soit, la présence extérieure de la chimère désigne ici la possibilité d'une figuration du « rêve », de la chimère intérieure, dont l'image au dehors est en quelque sorte devenue le tombeau ou le réceptacle. Le faune déclare aux vers 5-6 :

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil [...].

Le « doute » au dedans est aussi la « nuit » du dehors. Le « rameau » au dehors est aussi « subtil » que la pensée au dedans. La nature est à la fois le prolongement et le reflet de l'intériorité. C'est ainsi également que « l'ingéniosité de la femme découvre une appropriation à son décor », lorsqu'elle « se meuble de chimères »¹⁷, lorsqu'elle accumule pour constituer son cadre domestique les objets qui sont les images « tangibles » de son univers imaginaire. Décor intérieur et extérieur, la chimère est, à l'instar du faune, la figure où s'opère la conjonction du dedans et du dehors, où s'inscrit leur harmonie désirée, où l'intériorité et le monde viennent se rejoindre et se

confondre en un théâtre unique, scène où se conjuguent nature et artifice en tant qu'objets de fiction. Leur séparation, à la fois posée et niée par l'emblème hybride, n'est plus vécue sur le mode de la déchirure insurmontable. Comme le faune, l'hybride chimère désigne silencieusement le prolongement du visible dans la transparence du rêve, la présence tangible du rêve dans le monde et l'oscillation permanente de l'un à l'autre.

Une poétique ornementale du croisement et du demi-mot

Il convient de revenir à la clausule : « l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections ». Dans une sorte d'attention flottante, le poète extrait du monde les éléments essentiels qui font écho à son univers mental; il les recompose en des « figures » qui peuvent constituer un simple « décor » plutôt que l'objet principal du poème, qui ne parlent souvent que par la bande, comme dans le « Coup de dés... », où « rien [...] n'aura eu lieu [...] que le lieu », un cadre pour le naufrage du Maître. Certains poèmes de Mallarmé se réduisent à l'évocation d'un décor, comme le lieu où viennent s'inscrire discrètement des figures caractérisées par leur « ambiguïté ». Le terme est à prendre d'abord en son sens étymologique. Une figure ambiguë est une figure double. Ovide évoque les Centaures comme des « *ambigui uiri* »¹⁸. Le Centaure, être hybride, mi-humain, mi-animal, est le porte-parole de Maurice de Guérin dans le poème en prose qui porte ce titre. Cette figure ambiguë se situe « aux intersections » de l'univers humain et du monde animal, de la culture et de la nature, du langage articulé et de l'expression spontanée, de la raison et de l'instinct. En tant que telle, il n'est pas impossible qu'elle annonce déjà ce qu'implique la formule de Mallarmé qui sert ici de fil conducteur, si du moins l'on est fondé à la lire comme l'explicitation de la façon dont signifient tacitement les figures hybrides.

L'esthétique mallarméenne requiert le croisement¹⁹, l'hybridité, « l'hymen ». Il est impossible de situer la danseuse avec précision sur une ligne de partage, « entre sa féminine apparence et un objet mimé », parce qu'elle est un mixte incarné des deux, à savoir de l'animé et de l'inanimé, parce qu'elle occupe l'intersection de deux lieux dont la fusion reste incompréhensible : « Quand s'isole pour le regard un signe de l'éparse beauté générale, fleur, onde, nuée et bijou, etc [...] — rien qu'au travers du rite, là, énoncé de l'Idée, est-ce que ne paraît pas la danseuse à demi l'élément en cause, à demi humanité apte à s'y confondre, dans la flottaison de rêverie ? »²⁰ La danseuse, à la fois « humanité » et « signe de l'éparse beauté générale », à la fois elle-même et « élément » de la nature, est, comme pourraient l'être le faune et le centaure, désignée par la formule : « à demi », « à demi ». Dans une oscillation incessante, elle indique une intersection, l'improbable point de jonction entre deux domaines auxquels ni la raison ni la parole strictement discursive n'assigneront de frontière déterminée. L'être humain est dans la nature, il est hors la nature; il participe de la nature et n'est pas tout à elle. Comment le dire en évitant de ratiociner, sinon au moyen d'une figure silencieuse qui signifie par son hybridité ? Sans rien proférer, une danseuse passe d'un lieu à l'autre, franchit le seuil qui les sépare, se contentant d'indiquer par son mouvement qu'une communication, une harmonie peut-être, sont possibles entre eux. La poétique

du croisement, de la figuration hybride, et l'exigence de proscrire toute logorrhée sont connexes.

Si l'écrit relève du « décor », l'essentiel se joue peut-être dans ses « plus hybrides dessous » et à côté, dans les blancs : « indéfectiblement le blanc revient [...] pour conclure que rien au delà et authentifier le silence [...]. L'air ou chant sous le texte, conduisant la divination d'ici là, y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles. » La littérature vise à « authentifier le silence », à dessiner le contour d'un sens qui ne s'actualise que par l'activité de la lecture. En circonscrivant le silence, l'écriture lui ôte son arbitraire et le rend signifiant, quoique sa signification reste indéfiniment ouverte puisque non limitée par des concepts. Ce qui permet à la littérature de signifier silencieusement ou plutôt tacitement, car « l'écrit » est « envol tacite d'abstraction »²¹, c'est de s'éloigner du discours pour tendre vers la décoration, vers la figuration ornementale, comme en témoigne la double métaphore du « fleuron » et du « cul-de-lampe ». L'écrivain est voué à l'élément subtil, volatil, fuyant. Il doit pourtant le communiquer à travers les formes définies du langage. Sans doute est-ce à cette même nécessité que Rimbaud faisait allusion en ces termes : « Je fixais des vertiges »²². La figure hybride est l'un des lieux où vient se fixer la versatilité d'un sens qui, sans elle, échapperait à toute appréhension. Le passage du sens mobile à la figure cristallisée est contenu dans cette thèse provocatrice : malgré les apparences, l'oreille de l'auditeur n'intervient pas dans le concert; ce n'est pas elle qui appréhende les suggestions de la musique mais « mainte aigrette » qui remplit cette fonction « divinatoire », en captant la mélodie et le rythme, en leur donnant une configuration visible. Si l'on pousse jusqu'au bout la logique de la remarque, l'orchestre ne sert à rien puisque la musique se lit sur la tenue vestimentaire des abonnées aux concerts. Ce n'est pas en l'âme de l'auditeur que les « entrelacs de la mélodie » viennent inscrire leurs motifs mais c'est, « aux épaules, la guipure » qui fournit des arabesques sonores une image analogique, celle de la dentelle, tissu, texture, texte enfermant dans ses fibres le vide, le silence de l'espace pur et celui de la musique essentielle. La métaphore des « entrelacs » et de la dentelle se retrouve à propos de la littérature, de l'« arabesque » que dessine le texte imprimé sur la page : « Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini [...] assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages »²³. On retiendra l'équivalence des « entrelacs » avec la « stryge » et le « nœud », en tant que lieu où s'indique « l'infini ». Que les entrelacs aient à voir avec le nœud, Littré le signale. « Entrelacs [...]. Cordons entrelacés pour faire quelques nœuds. » On nomme par ailleurs « lacs d'amour », selon Littré toujours, « des cordons repliés sur eux-mêmes, de manière à former un 8 couché », où l'on reconnaîtra l'emblème mathématique de l'infini. L'écriture, avec ses « entrelacs », avec sa « dentelle, qui retient l'infini », qui enclôt dans le contour de ses lignes le « luxe » profus de la lecture, le contenu inépuisable des innombrables lectures, dessine des lacs d'amour, à déchiffrer comme une catégorie possible de figures hybrides.

Cet « infini » est « tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret ». Le texte poétique est une structure ouverte où la foule potentiellement illimitée des lecteurs introduira « son secret », son propre silence intime, ce qui a toujours échappé au raisonnement, aux idées claires et distinctes, ce qui, s'il n'était produit au dehors par le feu d'artifice ou la fulgurance de l'œuvre d'art, serait resté tu

dans l'obscurité de l'inconnaissance. Le texte est ainsi la forme où vient se mouler le silence de chacun. Son délinéament circonscrit certes un espace, une figure qui inévitablement borne l'imaginaire, lui imprime une direction, mais qui reste disponible pour les rêves de tous. On ne saurait mieux dire que Derrida évoquant une « blancheur matricielle »²⁴. Les entrelacs ou le nœud enserrant un blanc renvoient chez Mallarmé aux figures analogues du texte littéraire que l'on retrouve dans « la grappe vide » du faune, dans « l'un de ces magiques nénuphars clos [...] enveloppant de leur creuse blancheur un rien, fait de songes intacts », dans « la bulle visible d'écume » ou encore dans « un noble œuf de cygne [...] qui ne se gonfle d'autre chose sinon de la vacance exquise de soi »²⁵. Au milieu des entrelacs comme en la boucle du 8 couché gît le vide, le silence, ce « néant central » ou « central rien », cette « fiction » de notre âme à quoi le « mécanisme littéraire » donne vie dans sa propre « fiction » tacite, silencieuse, reposant sur une « pièce principale ou rien »²⁶, ce néant irradiant qu'est le rêve. Le motif du silence englobé est associé au schème de l'hybridité sous les espèces des « entrelacs », ornements stylisés liés ensemble et croisés, de la « stryge », vampire tenant simultanément de la femme et de la chienne, du « nœud » où viennent se suturer deux brins d'abord divergents — qu'est-ce que le symbole mathématique de l'infini, sinon un nœud stylisé ? —, des « feuillages », autre motif ornemental de l'entrelacement. Dans ces figures est associé au centre silencieux, à la vacance interstitielle, le schème de l'hybridité, du croisement, qui assure la réunion paradoxale, dans une unité composite, d'éléments séparés par une dualité irréductible d'un point de vue conceptuel. Imaginons l'emblème mathématique de l'infini comme deux ailes de papillon stylisées et articulées sur le « pivot »²⁷ constitué par le point central où elles s'assemblent, on obtient un équivalent de la formule : « l'écrit, envol tacite d'abstraction ». L'infini du texte est une transposition vers le haut opérée par l'aile stylisée, simplifiée, abstraite de toute aile réelle, à quoi s'assimile le vers.

Le thyrses : la pensée à l'œuvre dans les interstices

« Toute prose d'écrivain fastueux [...], *ornementale*, vaut en tant qu'un vers rompu, jouant [...] selon un thyrses plus complexe »²⁸ : une poétique du thyrses, reposant sur la complémentarité du rectiligne et du courbe réunis en une figure unique, implique ornementation, intrication et hybridité. Dans *Le thyrses*, poème en prose dédié — ce n'est pas un hasard — à un musicien, Liszt, Baudelaire rappelle que cet « emblème sacerdotal » est un instrument liturgique. Il invite ainsi le lecteur à référer le thyrses aux mythes associés à « la divinité » et commémorés par les rites dont elle est l'objet. Le thyrses est d'ailleurs très proche du caducée, l'emblème de Mercure, qui renvoie à un mythe : au moyen de son bâton, le dieu sépare deux serpents qui se battent et en fait un être unique, dualité dans l'unité, puisque autour du bâton demeurent visibles deux serpents, même s'ils sont intriqués. Mythe cristallisé, figé, plus tacite que le mythe puisqu'il ne se développe pas même en une parole, l'emblème signifie comme l'arabesque musicale retenue en la guipure des dames, invitant à déchiffrer une énigme dans l'obliquité de l'allusion silencieuse.

L'unité par delà la dualité, la dualité dans l'unité, tel est le motif développé par Baudelaire. Il serait fastidieux de relever tous les contraires qu'unit le thyrses en

préservant leur distinction. Après les avoir énumérés, Baudelaire conclut, s'adressant à son dédicataire : « Ligne droite et ligne arabesque [...], amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer ? » Ce courage, détestable, est celui qui éclate dans le texte puisque, sans nul souci de la contradiction, Baudelaire, critique selon l'étymologie, s'applique à distinguer ce que la musique de Liszt fait entendre « dans une ténébreuse et profonde unité »²⁹, à décomposer par l'analyse la synthèse de l'œuvre. Aussi bien avait-il fait remarquer un peu plus haut : « Le thyrses est la représentation de votre étonnante dualité ». C'est ainsi que Mallarmé le conçoit : le thyrses est une image de l'œuvre parce qu'il est l'inscription emblématique d'une dualité constitutive. Quel contenu donner aux deux termes que le thyrses rassemble en une unité faite de tension ? Yeats pouvait songer au caducée en écrivant : « Instinct creates the recurring and the beautiful, all the winding of the serpent; but reason [...] is a drawer of the straight line. L'instinct crée le récurrent et le beau, toutes les ondulations du serpent; mais la raison [...] trace une ligne droite »³⁰. Les deux éléments du thyrses représentent la raison et l'instinct. Ils sont ici opposés, alors que Baudelaire les réunissait, que Mallarmé les réunit, comme en témoigne la réponse à l'enquête sur Poe, où est visée la possibilité de réduire le conflit entre les deux modes opposés de pensée, synthétique et analytique.

L'œuvre d'art ne doit en aucun cas laisser apparaître les « puissants calculs et subtils » qui ont présidé à sa création et qui relèvent d'un mode de pensée rationnel car ils ne sont qu'« échafaudage », « armature intellectuelle » dont « nul vestige » ne doit subsister dans l'œuvre achevée. Celle-ci ne saurait toutefois être exempte « d'une philosophie, l'éthique ou la métaphysique », bien que cette dernière « se dissimule », ne soit présente qu'« incluse et latente », demeure « dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers. » Le discursif se trouve rejeté en marge du texte, dans les blancs. Il n'est pas absent mais invisible. Le poème a été conçu à partir d'une esthétique raisonnée, il renvoie à un contenu notionnel implicite, lisible entre les lignes. Pourtant la poésie est simultanément une « architecture spontanée et magique » qui ne procède ni de la raison ni de la réflexion mais d'une « foudre d'instinct », de « la vie, vierge, en sa synthèse ». Sur ce point, qui paraît infirmer le précédent, Mallarmé insiste : « Le chant jaillit de source innée, antérieure à un concept », d'une unité originelle intuitive, sans prise pour l'analyse. En définitive, la poésie procède aussi bien de la raison que de l'instinct, de la ligne droite que de la ligne courbe. L'écriture est la « chiffraction mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres. » Les « motifs » cristallisés par les emblèmes mallarméens de l'hybridité relèvent de la « logique » mais, composites, ils témoignent de ce qui échappe à toute logique : « nos fibres », ce qui prend racine au plus profond, au plus obscur de l'expérience. Cette rencontre de la raison et de l'instinct, du spontané et du concerté, s'opère sous les auspices du chiffre — nombre, code secret et intrication de lettres initiales —, de la musique et du silence. Le thyrses, figure hybride, donne à voir ce dont le concept ne sait pas rendre compte : la coexistence dans l'œuvre du spontané et du concerté, qui se présentent comme une totalité indistincte, quoique non pas radicalement indivisible. Tacite, la pensée de l'œuvre participe du « silence » certes mais d'un « significatif silence » car la virginité du « vide papier » cesse d'être muette dès qu'elle se couvre

d'une écriture qui la délimite. La page devient alors « blancheur sibylline », instrument permettant de désigner obliquement, comme l'oracle d'Apollon, par le biais des lignes qui emprisonnent le silence, un contenu qui n'est pas donné, précisé, détaillé dans une massive présence mais suggéré dans « un prolongement transparent », un « *au-delà* » indéterminé. C'est ainsi qu'opère la musique : « Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant [...] qu'en détailler la signification à l'égal d'une ode tue et que c'est au poète [...] de traduire »³¹.

Le poème jaillit d'un « creux néant musicien ». La poésie est « musicienne du silence » : elle lui donne figure, elle le modèle jusqu'au point où il se met à signifier. Cette instrumentation du silence est ce qui permet de distinguer la poésie de la prose, en tant qu'elles constituent deux voies divergentes pour manifester le « sens [...] ». Visiblement soit qu'apparaisse son intégralité, parmi les marges et du blanc; ou qu'il se dissimule, nommez le Prose ». Le poème brille de ce que le sens s'y manifeste tout entier dans les interstices du discours. L'art naît ainsi d'un hymen entre l'instinctif, l'intuitif, l'informulable et la pensée articulée dans les mots et dans les formes, donc dans le concept ou plutôt dans l'idée, au sens premier, grec, du terme qui désigne d'abord la forme. L'œuvre inaugure un espace de pensée mais procède d'une origine reculée en deçà de toute pensée discursive et vise à ramener vers cette origine celui qui la goûte, à travers des formes. S'adressant à un spectateur fictif de ballet qui est avant tout lui-même, Mallarmé désigne successivement la danseuse comme l'« inconsciente révélatrice », la dépositaire de son « *poétique instinct* », comme l'interprète de ses « imaginations » et enfin de ses « concepts »³². Que signifie ce glissement progressif de l'instinct au concept en passant par l'imagination ? Mallarmé reconnaît en la danse un art de réconcilier deux notions que la philosophie oppose. L'œuvre d'art parvient à réaliser un entremêlement de l'instinct et de la raison. Telle est la leçon des emblèmes hybrides — dont le thyrses —, telle aussi la leçon de la danseuse célébrant un hymen : ils donnent à voir, ils laissent entendre le silence, même dans la forme du concept ou de l'idée, au sein desquels, se circonscrivant, il signifie musicalement. Comme le jeune Nietzsche, Mallarmé décèle une parenté intime entre le mythe, la musique et tout art en tant qu'il est essentiellement poésie, réserve rétive aux développements rationnels. Un autre emblème hybride, issu du mythe, suggère cette parenté : la sirène, dont le chant fascine.

Schématisme dynamique de l'emblème hybride

Lorsque Mallarmé tente de définir la production à la fois poétique et scénique qui correspondrait le mieux à ses aspirations esthétiques, il la conçoit comme composite et la présente comme un assemblage de parties où dominerait « un rythme ou mouvement de pensée » et de parties où se manifesterait un « dessin ». Si ces deux éléments se trouvaient seulement juxtaposés, l'œuvre ne serait toutefois qu'une mosaïque sans harmonie. Ils doivent donc se rejoindre pour, en un hymen, s'unir intimement au point « où interviendrait plus qu'à demi comme sirènes confondues par la croupe avec le feuillage et les rinceaux d'une arabesque, la figure, que demeure l'idée. »³³ On retrouve ici l'expression « à demi », relevée dans le passage de *Crayonné au théâtre* sur la danseuse. L'idée, qui doit être comprise comme la forme

momentanément prise par la pensée, paraît dans l'œuvre « plus qu'à demi » : elle n'est pas toute présente dans le texte mais reste partiellement dissimulée, secrète, en tant que « dessin » ou « figure » silencieuse dont l'hybridité est multipliée puisqu'elle n'est pas seulement sirène, mi-femme, mi-poisson, mais accollement de sirènes perdues au milieu d'autres ornements, parmi lesquels les « feuillages » déjà rencontrés. Quant aux rinceaux, ils renvoient, comme le fleuron, le cul-de-lampe ou les entrelacs, à la présence en filigrane de l'ornement stylisé.

La figuration hybride suggère la coïncidence possible de deux éléments incompatibles puisque l'œuvre idéale envisagée par Mallarmé apparaît à travers cette série de métaphores comme l'alliance paradoxale du dynamique, sous les espèces d'un « rythme », d'un « mouvement », et du statique, sous les espèces d'un « dessin ». Une remarque adressée par Mallarmé à son auteur, sur un recueil de Coppée intitulé *Intimités*, permet d'entrevoir comment « rythme » ou « mouvement » et « dessin » peuvent se conjoindre : « la mélodie en est une ligne fine, comme tracée à l'encre de chine, et dont l'apparente fixité n'a tant de charme que parce qu'elle est faite d'une vibration extrême. »³⁴ L'ornementation stylisée, surtout lorsqu'elle met en jeu des formes hybrides, est en apparence figée mais non moins animée secrètement d'un rythme ou d'un mouvement. La comparaison du tracé à l'encre de chine est une allusion au dessin oriental, schématique et dépouillé comme l'ornement, qui a connu une grande vogue à la fin du XIX^e siècle. Le poète de « Las de l'amer repos... » se compare d'ailleurs à un peintre chinois. La comparaison superpose, comme *L'après-midi d'un faune*, trois activités artistiques distinctes mais analogues : la poésie, la musique et le dessin. La « fixité » du dessin n'exclut pas une vibration qui l'apparente à une ligne musicale. La condition de possibilité de cette transposition est le caractère schématique des figures que la fonction de l'écriture est d'abstraire, d'extraire des objets, de la nature, pour les produire dans le poème. Par cette opération d'abstraction, l'imagination poétique met au jour des schèmes, des structures essentielles et dynamiques des objets.

Comme le fait observer Derrida, l'éventail est présent dans les *Poésies* et dans les écrits en prose en « une infinité éparse si l'on y reconnaît la figure morcelée d'ailes, de papier, de voiles, de plis, de plumes, de sceptres, etc., se reconstituant sans cesse dans un souffle d'ouverture et/ou de fermeture ». L'éventail est un schème, une structure dynamique duelle, mouvement du souffle ou du battement, avant que d'être un objet. C'est la réduction abstractive de l'éventail en articulation sur un pivot, en va-et-vient produisant un souffle qui permet ce « mouvement tropique »³⁵, ce rythme, ce passage incessant vers d'autres objets animés par le même schème, cette « gamme »³⁶. Les figures comme le faune, la chimère, la sirène, le héros, liées analogiquement par le schème de l'hybridité, de la conjonction paradoxale de réalités divergentes, constituent un autre type de gamme. Ainsi peut s'éclairer l'indication de la lettre à Coppée, selon laquelle la « ligne » du poème, comme tracée à l'encre de chine, c'est-à-dire schématique, et qui rappelle la « sonore, vaine et monotone ligne » abstraite par le faune du « dos » ou du « flanc » des nymphes³⁷, est en même temps « mélodie » et « vibration » : elle permet de réduire les objets à des formes schématiques se déployant en un réseau analogique, dans un vibrato continu autour d'un ou plusieurs schèmes.

Ainsi peut-on comprendre que l'œuvre évoquée dans *Planches et feuillets* soit à la fois « rythme » ou « mouvement » et « dessin » : le dessin abstrait, l'ornement stylisé, schématisé, fleur devenue fleuron ou feuillages devenus rinceaux, est une figure simplifiée qui irradie indéfiniment en tous sens vers d'autres figures analogues par leur schème constitutif.

Mallarmé suppose « qu'en dissertant de thèmes essentiels le rythme a chance de contours et lignes purs ». Peut-être, si le poète doit sortir de sa réserve, trouvera-t-il la forme appropriée, le dessin convenant à la pensée musicale qui l'habite à condition d'exposer les vues qui lui sont le plus chères parce que le plus directement liées à son art. Pourtant Mallarmé se dédit aussitôt et une figure lui vient à l'esprit pour rendre compte de l'impossibilité qui lui est faite de s'étendre sur un sujet esthétique en développements discursifs. C'est encore celle, hybride, de la sirène : « l'idée aux coups de croupe sinueux et contradictoires ne se déplaît, du tout, à finir en queue de poisson ». Le calembour n'exclut pas le sérieux : l'idée se termine en queue de poisson parce qu'elle se tait avant de conclure. Elle a partie liée avec le silence, parce qu'elle refuse tout discours prétendant se clore en un système définitivement achevé, dans une cohabitation apaisée des aspects « contradictoires » de l'être. Aussi le dessin « sinueux » tracé par la queue de l'idée-sirène est-il celui d'une arabesque musicale qui déjoue l'enchaînement linéaire de la pensée discursive. Enfin, l'idée n'est pas une figure statique mais elle est, à la manière d'un éventail, animée d'un mouvement d'oscillation figuré par le battement de la queue. C'est « l'alternative qui est la loi » et non la synthèse. Au sein de la figure hybride qu'est l'idée, il n'y a pas de réconciliation des contraires mais un va-et-vient incessant qui conduit de l'un à l'autre, excluant l'hymen définitif des opposés. Figurées par la danseuse ou la sirène, par des formes intriquées, l'œuvre d'art et l'idée qu'elle produit au jour se disent à plusieurs reprises chez Mallarmé par le biais d'un « emblème »³⁸, d'une représentation hybride associée au silence et, dans ce passage de *Solitude*, à un balancement permanent qui indique l'impossibilité de trancher entre des aspects inconciliables. La figure hybride, figure de la dualité qui tente de donner à voir la possibilité d'une conjonction des contraires, est à la fois dessin signifiant tacitement et rythme puisque en elle les contraires, humanité et animalité, rectiligne et courbe — tous les couples de contraires auxquels peuvent renvoyer ces oppositions — coexistent dans un mouvement alternant qui ne cesse de renvoyer la pensée de l'un à l'autre.

Que l'on songe aux figures exhibées jadis dans les carnavals : elles sont, remarque Bakhtine, « ambivalentes et contradictoires ». Le « corps grotesque » de la mort représentée en vieille femme enceinte indique à la fois le grand âge et la grossesse, « il associe le corps décomposé et déformé par la vieillesse et celui encore embryonnaire de la vie nouvelle. La vie est révélée dans son processus ambivalent, intérieurement contradictoire. » La figure grotesque rassemble les contraires en un seul dessin non sans esquisser le dynamisme d'un « processus », en l'occurrence un passage de la mort à la vie, représentées comme « deux maillons, montrés à l'endroit où ils se joignent ». Mallarmé associe une figuration de l'hybridité et une poétique de l'intrication. Lorsqu'il analyse les motifs « enchevêtrés » et les « images du *corps hybride* » chers à l'esthétique grotesque, Bakhtine recourt à des métaphores analogues à celles de Mallarmé, les « maillons » qu'il évoque rappelant les entrelacs ornementaux.

La figure grotesque est la cristallisation d'un schème que l'on retrouve dans les nœuds et les lacs d'amour. « La chimère, c'est le grotesque par excellence, précise Bakhtine. Le mélange de formes humaines et animales est une des manifestations les plus typiques et les plus anciennes du grotesque. » Dans tous les cas, « deux corps sont réunis en un seul », désignant ainsi « le tout bicorporel du monde ». Dans la figure hybride, « le sens sait faire la roue ». On songe à la figure aristophanesque de l'androgyné, imaginée par Platon dans *Le banquet*, qui, avec ses quatre bras et ses quatre jambes, est capable d'une giration accélérée. Ainsi se lit dans la figure hybride une logique silencieuse, essentiellement dynamique, qui indique un « seuil »³⁹, un lieu de passage : de la mort à la renaissance dans l'exemple de la vieille femme enceinte. La figure hybride ne réalise pas plus une synthèse des opposés qu'elle ne les maintient l'un en face de l'autre. Elle tente de suggérer la possibilité d'une unité dans la dualité, à condition de préciser que cette conjonction suppose une oscillation désignée par le schème dynamique qui anime secrètement la figure.

Le poète impossible : héros, sirènes, Chimère, sylphe

Parmi ces figures dynamiques est celle du héros. « Ruisseler, se confondre, et renaître, héros »⁴⁰, telle est la triple opération à laquelle est soumis l'amateur d'art dans son rapport avec l'œuvre. « Héros » est à entendre d'abord au sens de protagoniste, de personnage principal, mais aussi au sens que revêt ce terme dans la mythologie gréco-romaine : demi-dieu. Les « héros [...] constituent une classe d'êtres intermédiaires dont la fonction est [...] d'assurer la médiation entre les *theoi* et les hommes, de ménager pour les mortels la possibilité de combler cette distance [...] qui les sépare des dieux »⁴¹. La fonction de l'œuvre d'art est pour Mallarmé de soustraire celui qui la goûte à son individualité ordinaire. « Cela improbable, en effet, que nous soyons, vis-à-vis de l'absolu, les messieurs qu'ordinairement nous paraissions. » Cet « absolu » est celui de l'imaginaire, du rêve, d'où procède selon le poète toute grandeur. L'œuvre d'art nous rapproche de cet absolu que l'existence rationalisée ignore et, en cela, elle agit comme un baptême : dans les concerts du dimanche « une initiation en dessous illumine, ainsi que le lavage dominical de la banalité. »⁴² La métaphore du ruissellement doit être comprise comme une référence implicite à la fonction de l'œuvre d'art qui nous débarrasse des oripeaux de la vie courante et nous fait accéder à un nouveau mode d'être. Le baptême esthétique est une « initiation », une mort symbolique suivie d'une renaissance métaphorique rendue possible par le fait de « se confondre », c'est-à-dire de s'identifier au héros de l'œuvre, ce héros que l'œuvre exalte et dont elle fait un être hors du commun.

Le poète lui-même apparaît souvent chez Mallarmé comme un héros :

M'introduire dans ton histoire
C'est en héros effarouché
S'il a du talon nu touché
Quelque gazon de territoire

Tout le mouvement du poème consiste dans une trajectoire qui fait passer le « héros » de la terre au ciel. D'abord tenu à l'écart d'un coin de pelouse interdit, métaphore de la féminité comme territoire sacré, inaccessible, il trouve une compensation symbolique à son échec sur la terre en évoquant dans les deux tercets le triomphe glorieux du soleil couchant :

Dis si je ne suis pas joyeux
Tonnerre et rubis aux moyeux
De voir en l'air que ce feu troue

Avec des royaumes épars
Comme mourir pourpre la roue
Du seul vespéral de mes chars

Ce mouvement d'ascension qui projette le héros dans l'empyrée du rêve où le désir est comblé sur un mode imaginaire est déjà inscrit dans la nature même de l'être hybride qui se présente dès l'ouverture du poème. Le héros, en tant que demi-dieu, appartient en effet simultanément à la terre et au ciel, il participe également des deux mondes. Il est tout désigné pour opérer « la divine transposition » qui « va du fait à l'idéal ». C'est déjà en ce sens qu'il faut comprendre la première strophe du *Guignon* :

Au-dessus du bétail ahuri des humains
Bondissaient en clartés les sauvages crinières
Des mendiants d'azur le pied dans nos chemins.

Tel est le poète-héros, la tête dans les nuages, les pieds sur terre avec, comme le faune, une touche d'animalité suggérée ici par la connotation, étrange dans le contexte, de « crinières ». Si la divinité secrète du poète-héros reste invisible dans l'existence ordinaire, elle n'en est pas moins le vecteur d'un transport, d'une exaltation par quoi se trouve réduite la distance qui sépare ce qui est des rêves chimériques, de ce « ciel métaphorique » que vise la poésie. La figure du héros comme figure du poète désigne silencieusement la direction d'un exhaussement de l'être humain et de la vie, qui s'esquisse dans l'opération baptismale de l'art.

Les *Poésies* s'ouvrent sur un toast porté à des poètes au cours d'un banquet, dont la première strophe met en scène des sirènes :

Rien, cette écume, vierge vers
À ne désigner que la coupe;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

Le « rien » inaugural ne désigne pas seulement le « vers » mais l'ensemble du poème. Ce dernier est également assimilé par métaphore à l'écume du champagne que contient la « coupe » levée par le poète. L'écume n'est pas loin d'être hybride, c'est en tout cas une

substance ambiguë puisqu'elle résulte d'une certaine forme de solidification du liquide⁴³. Matière trouée, aérée, creusée de lacunes comme la dentelle, à la fois réalité et « rien », l'écume figurerait convenablement l'association du plein et du vide, de l'être et du non-être, de la parole et du silence qui caractérise essentiellement le poème. Quant aux sirènes, le texte ne les évoque pas d'abord pour la beauté de leur chant mais pour leur caractère hybride, qui redouble celui de l'écume : elles apparaissent ici comme des figures de l'entre-deux. Fixées au moment où, plongeant, elles sont en train de traverser la frontière, de franchir le seuil, la barrière d'écume ténue, qui sépare le milieu marin du milieu aérien, montrées « à l'envers », la partie pisciforme pointée vers le ciel, la partie anthropomorphe plongée dans la mer où elles « se noient », elles apparaissent vouées d'avance au non-être, au néant, au « rien » qui est le centre du poème. Faut-il s'ingénier à découvrir dans ce texte une signification allégorique ? Peut-être les sirènes sont-elles des figures de « l'idée » mallarméenne. Peut-être les profondeurs marines sont-elles, comme chez Baudelaire, une image de l'insondable intériorité humaine. Nombre d'interprétations similaires sont plausibles. Ce que présente cette strophe c'est pourtant, d'abord, dans le plongeon des sirènes, l'esquisse d'un mouvement d'inversion, de retournement d'une réalité en une autre, éventuellement opposée. La sirène manifeste le schème dynamique de l'hybridité. La première strophe des *Poésies* se contente ainsi de suggérer, en toute généralité, que la poésie est le lieu des passages, des conjonctions — le mot apparaît au singulier dans « Un coup de dés... »⁴⁴ — éphémères et improbables, entre les contraires, sans préciser ce qui se trouve conjoint. La métaphore est l'image silencieuse, figée dans l'instant d'une transition et pourtant secrètement mobile, des enchevêtrements dynamiques que le lecteur pourra déceler dans tel ou tel des poèmes suivants.

La seconde strophe de « Surgi de la croupe et du bond... », grâce à une autre figure hybride, la Chimère, illustre également ce qui est indiqué par le mouvement des sirènes dans *Salut* :

Je crois bien que deux bouches n'ont
 Bu, ni son amant ni ma mère,
 Jamais à la même Chimère,
 Moi, sylphe de ce froid plafond !

S'il n'y a jamais eu hymen entre la mère et l'amant, le sylphe n'a pas pu naître. Pourtant, il existe puisqu'il parle. Il est, sans être venu à l'être. Il se tient en un lieu improbable de jonction entre l'être et le néant qui est sans doute indiqué par la figure hybride de la Chimère, à déchiffrer ici comme emblème de la fiction. De cette dernière on peut en effet dire à la fois qu'elle est, puisqu'elle est écrite, et qu'elle n'est pas, puisque l'on ne saurait lui assigner de position dans le réel. Le sylphe, être chimérique, être d'imagination ou de rêve, en tant que tel figure du poète, parle d'un lieu qui n'a pas de lieu, le poème lui-même comme chimère, comme production de l'imagination. Rien n'interdit certes de comprendre la « Chimère » comme une métaphore ou une synecdoque de la coupe par le biais de laquelle, si l'on ose dire pour tenir compte du paradoxe constitutif du poème, ne se sont point conjoints les deux géniteurs du sylphe. Au vers 4 de *Toast funèbre*, le poète déclare en effet : « J'offre ma coupe vide où souffre

un monstre d'or ! ». La « Chimère » ne serait rien d'autre que le motif ornemental qui décore la coupe. Une telle explication négligerait la majuscule et ne tiendrait aucun compte du schème de l'hybridité présent dans la Chimère. L'association chimère, or, souffrance se retrouve ailleurs : « Quelle agonie, aussi, qu'agite la Chimère versant par ses blessures d'or l'évidence de tout l'être pareil, nulle torsion vaincue ne fausse ni ne transgresse l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'Idée »⁴⁵. Comme dans « Surgi de la croupe et du bond... », la Chimère est le lieu d'un engendrement fictif. D'elle jaillit la profusion éclatante de « l'être » mais refondue par l'artiste dans l'or du rêve. Le dessin de l'Idée, sa « Ligne » mélodique, capture, fixe la « torsion vaincue » de la Chimère qui, dans son rythme duel d'éventail ou de queue de sirène, balaie la totalité éclatée et centrifuge de l'être. Pour faire resplendir la réalité, la création artistique la revêt de l'éclat du rêve et en fond les aspects contradictoires, rassemblés dans une figure qui les contienne et les immobilise tout en préservant leur dynamisme essentiel.

Solitude dit l'impossibilité pour Mallarmé d'exposer son esthétique sur le mode du discours rationnel. Ce qu'il cherchera désespérément à mettre au jour jusqu'au terme de son existence — le Livre — échappe aux définitions et à la formulation conceptuelle. Il ne faut donc pas s'étonner qu'il ait choisi, pour évoquer ses rêves d'artiste, la voie indirecte de figures empruntées au mythe et à la légende : faune, héros, sirènes, chimères, toutes figures qui, sans ratiociner, manifestent à la fois la présence indépassable d'une dualité, d'une déchirure, et indiquent la perspective lointaine, incompréhensible, chimérique sans doute, d'une réconciliation. Comme le sylphe, le poète est un être à la fois existant puisqu'il parle, puisqu'il écrit, et impossible. Il rencontre son reflet dans cette figure chorégraphique située dans un entre-deux instable, « héros participant du double monde, homme déjà et enfant encore ». Ou plutôt la véritable image du poète est celle de cet androgyne à l'envers, non point homme et femme mais ni homme ni femme, qu'est l'adolescent « quand l'enfant près de finir jette un éblouissement et s'institue la vierge de l'un ou l'autre sexe. » Figure hybride, être de « l'alternative », le poète oscille entre la conjonction des inconciliables en tant que « participant du double monde » et la disjonction des inconciliables en tant que « vierge de l'un ou l'autre sexe ». Sa logique est celle, ambiguë, du mythe et du symbole qui séparent et unissent à la fois, font renaître les contradictions dans la tentative même de les annuler. La volatilisation qui se produit dans l'entre-deux inassignable d'une « crise »⁴⁶ où l'être se dissout dans l'impossibilité d'un « rien », dans une tension des contraires dont la conjonction demeure écartèlement, est celle-là même du poète quand, entre le rêve et la vie, disséminé dans l'œuvre, il n'a plus lieu.

NOTES

1. Mallarmé, *Édouard Manet, Œuvres complètes* (OC), Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 532; *L'après-midi d'un faune*, v. 37, OC, p. 51; *Deuil*, OC, p. 524.

2. William Butler Yeats, « The Old Town », *The Celtic Twilight, Mythologies*, Londres : Macmillan,

1959, p. 81.

3. Jacques Derrida, « La double séance », *La dissémination* (1^{ère} éd. : 1972), Le Seuil (coll. « Points »), p. 239, évoque le « prétendu hégélianisme » de Mallarmé. Il n'apparaît guère en effet que Mallarmé ait envisagé une résolution dialectique au sens hégélien, une *Aufhebung*.

4. Jean-Pierre Vernant, « Raisons du mythe », *Mythe et société en Grèce ancienne* (1^{ère} éd. : Maspéro, 1974), Le Seuil (coll. « Points »), p. 250.

5. *Étalages*, OC, p. 375.

6. Mallarmé, *Verlaine*, OC, p. 511; *Bucolique*, OC, p. 401.

7. Nous empruntons cette expression à François Jullien, *La valeur allusive*, École française d'Extrême-Orient, 1985.

8. *L'après-midi d'un faune*, v. 23 et 3, OC, p. 51.

9. Francis Ponge, « La fin de l'automne », *Le parti pris des choses*, évoque une « amphibigüité salubre ».

10. *L'après-midi d'un faune*, v. 107, OC, p. 53 : « Sans plus il faut dormir ».

11. *Théodore de Banville*, OC, p. 522 (c'est Mallarmé qui souligne); *Solennité*, OC, p. 334.

12. *La Musique et les Lettres*, OC, pp. 646-648; lettre à Verlaine du 16 novembre 1885, dite « autobiographie », OC, p. 663; cf. *Ballets*, OC, p. 306 : « Voici avec leur nombre, les quelques équations sommaires de toute fantaisie » (nous soulignons). *Notes sur le théâtre IV*, OC, p. 345.

13. *Ballets*, OC, p. 304; *Symphonie littéraire I*, OC, p. 262; *Le mystère dans les lettres*, OC, p. 385.

14. *Hamlet*, OC, p. 299 : « Loin de tout, la Nature, en automne, prépare son Théâtre, sublime et pur ».

15. *Bucolique*, OC, p. 402; *Un spectacle interrompu*, OC, p. 276; *Planches et feuillets*, OC, p. 328. Cf. *Catholicisme*, OC, p. 393 : « au théâtre que l'esprit porte ».

16. *Igitur*, premier morceau : « Le minuit », OC, p. 436 et « Scolies », OC, p. 445.

17. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 499.

18. *Amours*, I, 4, 8.

19. Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Christian Bourgois, 1991, pp. 111-2, souligne les « ressources, que Mallarmé n'ignorait pas », du mot « croisée », notamment quant à la Passion du Christ, « l'homme-dieu ».

20. *Crayonné au théâtre*, OC, pp. 295-296.

-
21. *Le genre ou des modernes*, OC, p. 318; *Le mystère dans les lettres*, OC, pp. 387, 385.
22. *Une saison en enfer, Délires II : Alchimie du verbe*.
23. *Plaisir sacré*, OC, p. 390; *L'action restreinte*, OC, p. 370.
24. Jacques Derrida, « La double séance », p. 221.
25. *L'après-midi d'un faune*, v. 59, OC, p. 51; *Le nénuphar blanc*, OC, p. 286.
26. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 499; *Bucolique*, OC, p. 402; *La Musique et les Lettres*, OC, p. 647.
27. *Le mystère dans les lettres*, OC, p. 385 : le « pivot » est une métaphore de « la Syntaxe » ; l'image constitue le vers en oiseau, éventail ou papillon articulé, comme les deux boucles du 8 couché de l'infini, sur un point central.
28. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 644 (nous soulignons).
29. Baudelaire, *Le spleen de Paris*, XXXII; *Les fleurs du mal, Correspondances*, v. 6.
30. William Butler Yeats, « Discoveries », *Essays and Introductions*, London : Macmillan, 1961, p. 288. Trad. sous la direction de Jacqueline Genet, « Découvertes », *Essais et introductions*, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 167.
31. *Sur Poe*, OC, p. 872; *Brise marine*, v. 7, OC, p. 38; *Don du poème*, v. 13, OC, p. 40; *Les fonds dans le ballet*, OC, p. 311; *Planches et feuillets*, OC, p. 327; *La Musique et les Lettres*, OC, pp. 647-8 (c'est Mallarmé qui souligne); *Mimique*, OC, p. 310.
32. « Une dentelle s'abolit... », v. 11, OC, p. 74; *Sainte*, v. 16, OC, p. 54; *Étalages*, OC, p. 375; *Ballets*, OC, p. 307 (c'est Mallarmé qui souligne).
33. *Planches et feuillets*, OC, p. 328.
34. Lettre à François Coppée du 20 avril 1868, *Correspondance*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard (coll. « Folio »), 1995, p. 381.
35. Jacques Derrida, « La double séance », p. 307.
36. Octave Mannoni, « Mallarmé relu », *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène* (1^{ère} éd. : 1969), Le Seuil (coll. « Points »), p. 257.
37. *L'après-midi d'un faune*, v. 49-51, OC, p. 51.
38. *Solitude*, OC, p. 408; *Le mystère dans les lettres*, OC, p. 385; *Ballets*, OC, p. 304.
39. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Gallimard (coll. « Tel »), 1982, pp. 34-60, 115, 342-343, 412 (c'est Bakhtine qui souligne).
40. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 654.

41. Jean-Pierre Vernant, « La société des dieux », *Mythe et société...*, p. 118.

42. *De même*, OC, p. 395; *Plaisir sacré*, OC, p. 390.

43. Cf. Georges Dumézil, *Heur et malheur du guerrier*, PUF, 1969, p. 35. D'après le RgVeda, Indra ne doit tuer Namuci « ni avec du sec ni avec de l'humide ». Il contourne l'interdiction en l'assaillant avec de l'écume. Il peut ainsi accomplir un geste dont la portée est de permettre de réaliser l'impossible, de faire être ce qui ne peut être. « Les Asvin et Saravasti versèrent en forme de foudre l'écume des eaux et dirent : ce n'est ni du sec ni de l'humide ».

44. OC, p. 464.

45. *La Musique et les Lettres*, OC, p. 648.

46. *Ballets*, OC, p. 306; *Solitude*, OC, p. 406.